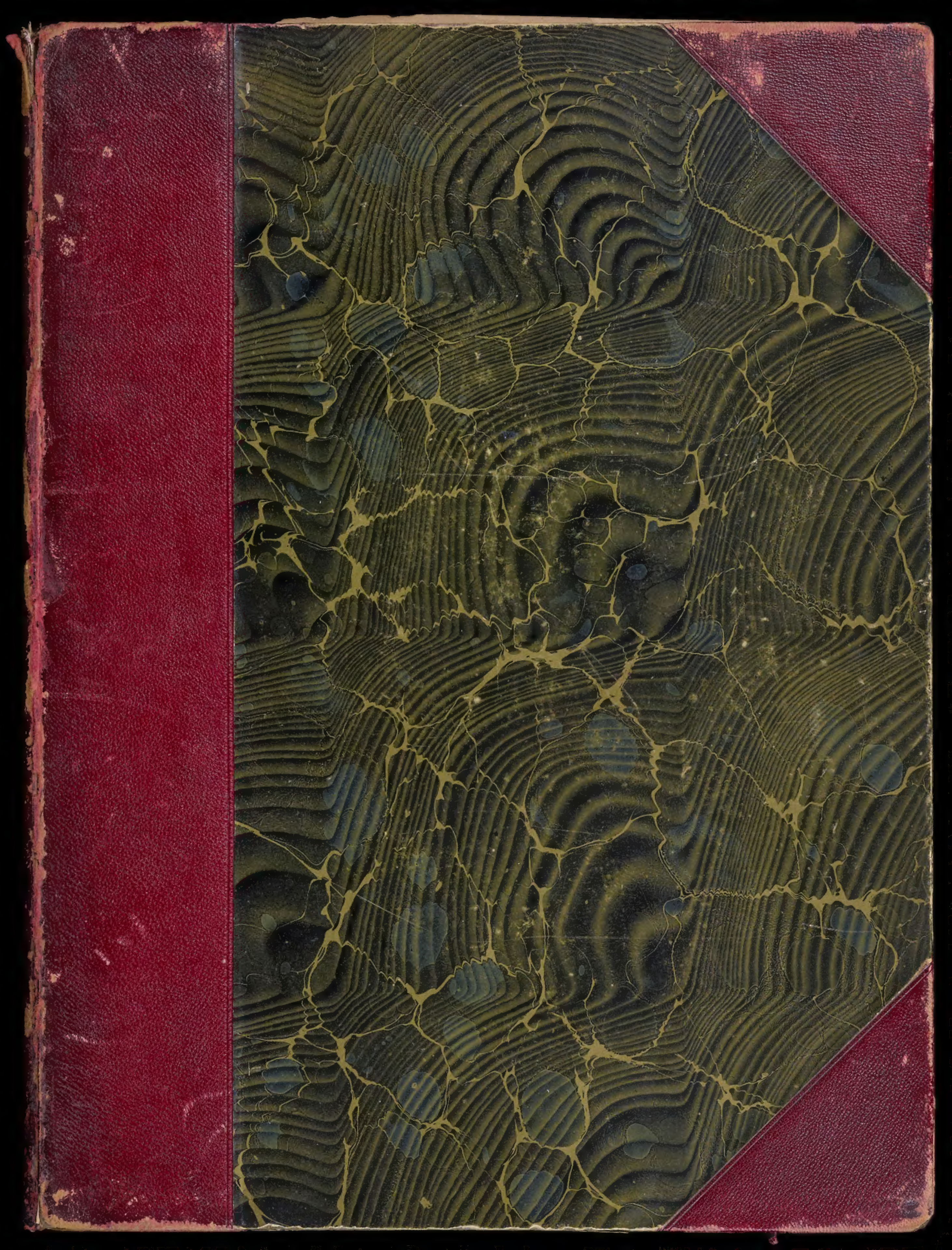




43.5
R13
WITHDRAWN
GROLIER CLUB LIBRARY
cop. 2
THE GROLIER CLUB
No.
Presented by

NOTICE

SUR LA VIE DE

MARC ANTOINE RAIMONDI

Graveur Bolonais

ACCOMPAGNÉE DE

REPRODUCTIONS PHOTOGRAPHIQUES

DE

Quelques unes de ses Estampes

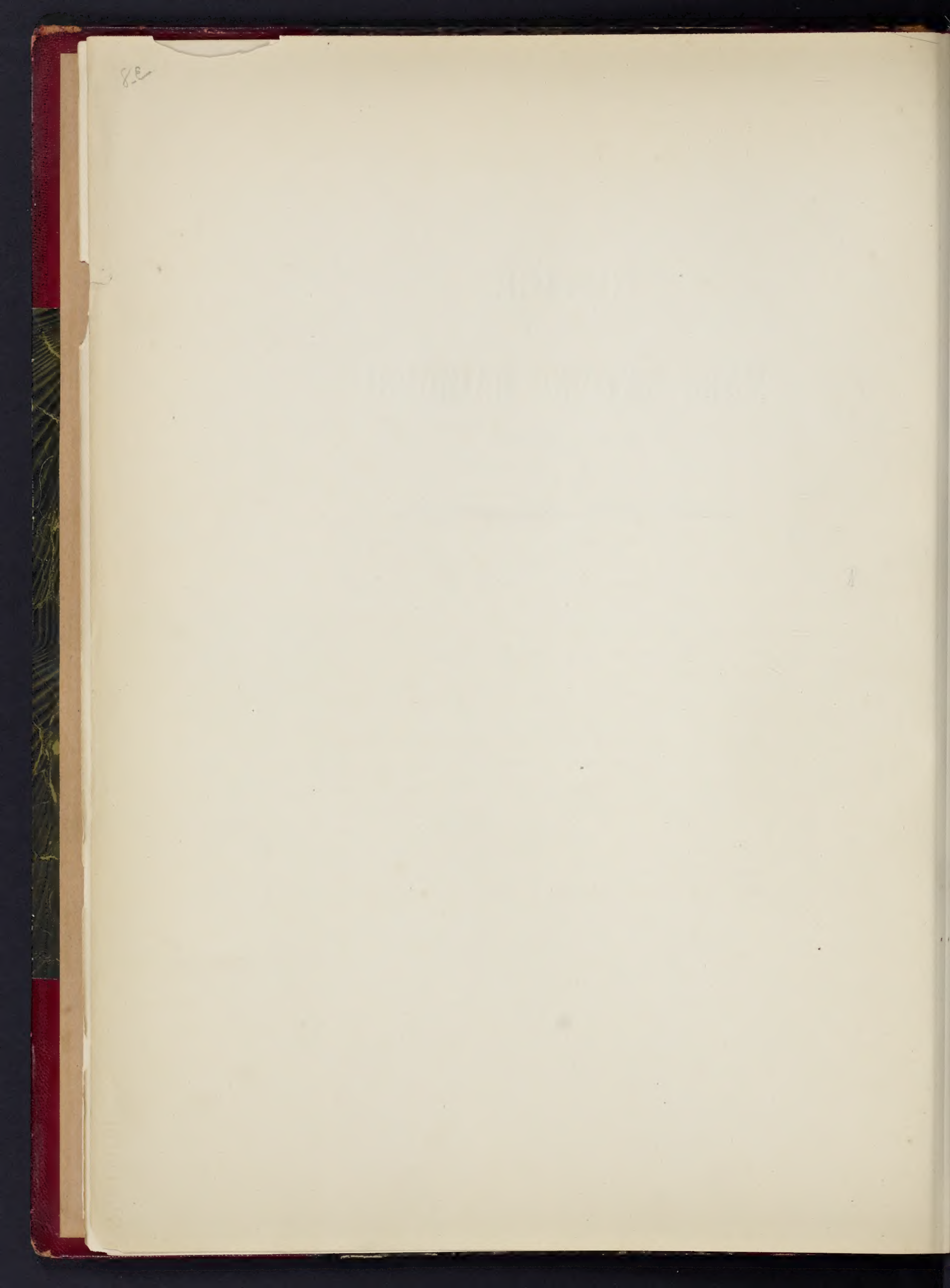
PAR

M. BENJAMIN DELESSERT.

PARIS
CHEZ GOUPIL ET Ce,
BOULEVART MONTMARTRE.

LONDRES
Doce COLNAGHI ET Ce,
PALL MALL EAST.

1853.



MARC ANTOINE RAIMONDI

Marc Antoine Raimondi naquit à cette époque où l'art italien déjà développé par de puissants génies et des esprits pieux et convaincus, n'avait cependant pas atteint cette perfection où le portèrent, quelques années après, une étude plus approfondie de la nature et la connaissance des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Élève de Francia dans sa jeunesse, il eut dans un âge plus avancé le bonheur d'étudier sous Raphaël. Tous ses travaux portent l'empreinte de cette double direction. Les heureuses dispositions de sa nature, et l'ardent désir de perfectionner son art qui pendant toute sa vie le poussa aux travaux les plus assidus, l'élevèrent au premier rang parmi les graveurs de son temps.

La date de la naissance de Marc Antoine n'est pas connue. Les uns la placent vers 1488, d'autres vers 1475. Vasari, dans sa *Vie des peintres*, n'en dit rien; non plus que Malvasia, dans sa *Felsina pittrice*. Heinecke (*Dictionnaire des artistes*) est le premier qui ait fixé cette date à 1487 ou 88. Mais son opinion provient d'une erreur matérielle; il s'est fondé pour établir cette date sur la marque d'une estampe représentant *Apollon et le berger Hyacinthe* (B. 348), où se lit le monogramme suivant : MF 1506 AP 9 ; ce qui veut dire *Marc Antoine fecit aprilis* 9. Heinecke a lu AE, au lieu de AP,

et traduit par *ætatis* ; il suppose de plus que le chiffre 1 est omis devant le 9. L'inscription signifierait alors : *M. A. fecit ætatis* 19. C'est sans doute au mauvais état de son épreuve que doit être attribuée l'erreur de Heinecke ; mon attention ayant été éveillée sur ce point, j'ai examiné avec grand soin plusieurs épreuves de cette pièce, et j'ai acquis la certitude la plus complète que l'inscription se rapporte à la date de l'estampe et non à l'âge du graveur.

Ainsi je pense avec la plupart des biographes que c'est entre 1475 et 1480 qu'on doit placer la naissance de Marc Antoine. Nous savons que vers 1504 il jouissait déjà d'une certaine célébrité, puisqu'un poëte bolonais, Achillini (1), dans son poëme *el Viridario*, écrit en 1504, sous le pseudonyme de Jean Philoteo, et imprimé à Bologne en 1513, s'exprime ainsi (feuillet CLXXXVIII, verso) :

Consacro anchor Marcantonio Raimondo
Che imita de gli antiqui le sante orme.
Col designo, e bollin molto et profondo
Come se veden sue vaghe eree forme.
Hamme retratto in rame come io scrivo
Chen dubio de noi pendo quale è vivo.

« Je chante encore Marc Antoine Raimondi, qui marche sur les traces sacrées des anciens ; » il excelle dans son dessin et son burin, comme le témoignent ses charmantes planches de » cuivre. Il a fait mon portrait si ressemblant qu'il est douteux qui est le plus vivant de moi ou » de mon portrait. »

Le portrait d'Achillini, sous le pseudonyme de Philoteo, est le n° 469 du catalogue de Bartsch, qui appelle cette pièce *le Joueur de guitare*. Le mot PHILOHEO (pour PHILOOEO) est écrit sur une tablette suspendue à la branche d'un arbrisseau, vers le haut de la gauche de l'estampe.

Aucun des catalogues de Marc Antoine ne mentionne cette gravure sous son véritable nom.

---

(1) Voir la note I, à la fin de la Notice.

Vasari rapporte que Raphaël peignit Marc Antoine dans sa fresque du Vatican, connue sous le nom de *Héliodore chassé du Temple*. Il est représenté sous la figure d'un des hommes qui portent le pape Jules II. Cette fresque est de 1511 ou 1512, et la tête de Marc Antoine est celle d'un homme de trente-cinq ans environ, bien plutôt que celle d'un homme de vingt-deux ans. C'est un motif de plus de reculer sa naissance vers 1475 ou 1480.

Ce fut à Bologne que naquit Marc Antoine, et ce fut aussi dans cette ville qu'il passa ses premières années et qu'il exécuta ses premiers travaux.

Il étudia d'abord sous François Raibolini, dit le Francia, à la fois orfévre, peintre célèbre et peut-être graveur, car on lui attribue quelques pièces dessinées avec goût et ayant assez d'analogie avec sa peinture. C'est en parlant de Francia que Vasari se sert de cette charmante expression : ..... « *Nella conversazione, et nel parlare tanto dolce, e piacevole, che ebbe forza* » *di tenere allegro, et senza pensieri, col suo ragionamento, qualunque* » *fusse più malinconico* (1). »

Comme la plupart des célèbres orfévres de ce temps, Francia gravait des nielles. C'était de petites plaques d'argent destinées à décorer des autels ou des meubles ; les orfévres y ciselaient des ornements ou des figures ; puis, afin de rendre les contours plus apparents, on remplissait d'une matière noire appelée *nigellum* (sorte d'émail), les parties de la plaque creusées par le burin ; ce qui faisait ressortir par le brillant du métal les lignes conservées en relief. Souvent, avant que le nielle fût fondu, les orfévres tiraient sur du papier, avec de l'encre, une empreinte de ces plaques. Il est vraisemblable que Marc Antoine, parmi ses travaux d'orfévrerie, grava des nielles à l'imitation de son maître. Aussi lui attribue-t-on généralement quelques nielles

---

(1) *Vita de Francesco Francia*, t. I, page 481. Éd. 1759.

sur papier, remarquables par la finesse de la taille et un dessin gracieux.

M. Duchesne, dans son *Essai sur les nielles*, en cite cinq qu'il désigne ainsi :

Les trois Maries.

Trois Saintes.

Triomphe de Neptune.

Deux amours près d'un tombeau.

Amymone enlevée par un triton.

J'ai dans ma collection une épreuve ancienne d'un nielle représentant *le Triomphe d'Amphitrite ;* la beauté de cette pièce ne permet pas de douter que la planche ne soit de la main de Marc Antoine. C'est une réduction en contre-partie d'une des plus admirables estampes du maître (1), d'après la fresque peinte à la Farnésine par Raphaël. La date de cette fresque prouve que le nielle de Marc Antoine fut gravé lors de son séjour à Rome, à l'époque où il travaillait dans l'atelier de Raphaël.

Les autres nielles attribués à Raimondi ressemblent par leur travail aux estampes de sa première manière, exécutées à Bologne pendant sa jeunesse. Bien que remarquables parmi celles de ses contemporains, elles manquent d'effet et de perspective ; le dessin est souvent incorrect, les figures trop longues et maigres ; mais il règne dans ces compositions une certaine grâce caractéristique de l'école de Francia, qu'on retrouve dans les travaux de la vie entière de Marc Antoine. Comme toutes les planches de cette première époque furent gravées d'après Francia, l'on y reconnaît les défauts et les qualités de ce maître : trop de sécheresse et de raideur dans le dessin, mais du sentiment et de la naïveté dans l'expression.

Raimondi travaillait avec ardeur à perfectionner son talent ; on remarque

(1) N° 350 du Catalogue de Bartsch.

un progrès presque dans chacune de ses planches. Mais les ressources que lui offrait le séjour de Bologne étaient bornées ; déjà les leçons de Francia et de son école ne lui suffisaient plus ; le besoin de connaître et d'étudier les chefs-d'œuvre dont il entendait parler à Bologne ne lui laissait plus de repos. Il se décida à quitter sa patrie en 1509, et il se rendit d'abord à Venise, qui disputait alors la suprématie dans les arts à Rome et à Florence.

Mais un motif particulier attirait Marc Antoine à Venise. Depuis plusieurs années il étudiait les estampes d'Albert Durer, qui venait de pousser très loin en Allemagne l'art de la gravure. Sans vouloir faire un rapprochement difficile entre deux écoles fort différentes, il est impossible de ne pas reconnaître que dans les premières années du seizième siècle, les Italiens, supérieurs aux Allemands quant à la noblesse des expressions et la beauté des types, leur restaient inférieurs dans la partie matérielle de l'art. Martin Schongauer, Lucas de Leyde, Albert Durer, n'avaient pas de rivaux en Italie dans le maniement du burin. Depuis trois ans Marc Antoine avait vu et admiré les gravures d'Albert Durer. De fréquents rapports, entretenus par l'émulation, existaient déjà entre les artistes allemands et italiens ; chacun appréciait sincèrement le mérite de l'école rivale, et cherchait, en l'étudiant, à acquérir les qualités qui la distinguaient. Les historiens du temps nous parlent des relations qu'avaient entre eux les deux plus grands génies de cette époque ; Raphaël et Albert Durer correspondaient et s'adressaient quelquefois leurs ouvrages. Durer conseillait à ses élèves d'aller étudier sous Raphaël, et Vasari raconte que, comme marque d'estime et d'admiration, il lui envoya son portrait.

Dans un voyage à Venise en 1506, Albert Durer avait apporté ses estampes publiées en Allemagne. Très appréciées des artistes italiens pour la beauté et la richesse de la composition, elles se répandirent promptement dans le nord de l'Italie, et sans doute Marc Antoine les vit à

Bologne. Durer se rendit lui-même dans cette ville, ainsi qu'il le raconte dans une lettre écrite de Venise à son ami Pirckheimer et publiée par de Murr :

« Venise, quatorze jours après la Saint-Michel 1506. (13 octobre.)

» J'aurai fini ici dans dix jours; après j'irai à Bologne à cheval pour affaire » d'art et pour apprendre la perspective secrète qu'on veut m'y enseigner; » en dix ou douze jours je serai de retour à Venise, et après je partirai » par le premier messager. Oh! que je regretterai le soleil de Venise!... »

Il est bien probable, quoique les historiens gardent le silence à ce sujet, que pendant cette excursion à Bologne, Albert Durer rencontra Marc Antoine, et que ces deux artistes purent échanger leurs œuvres. Quoi qu'il en soit, il est certain que dès 1506 Raimondi étudia et copia les œuvres de Durer, et que cette étude profita beaucoup à son talent de graveur. Une de ses planches, représentant saint Jean l'évangéliste et saint Jérôme (Bartsh, n° 645), copie d'une gravure sur bois d'Albert Durer (Bartsch, n° 112), porte l'inscription suivante : 1506. A. 1. (1er avril ou 1er août 1506) qui n'existe pas sur la planche d'Albert Durer ; cette date est donc incontestablement celle de la copie, et prouve, contrairement à l'opinion de tous les biographes de Marc Antoine, que dès 1506 il grava d'après les estampes de Durer.

Ce fait est d'autant plus vraisemblable qu'autrement il serait difficile d'expliquer comment il aurait entrepris et entièrement terminé depuis son arrivée à Venise jusqu'à son départ pour Rome, c'est-à-dire dans l'espace de quelques mois, ses soixante-huit copies d'Albert Durer. N'est-il pas beaucoup plus probable qu'il employa à ces travaux une partie des trois années qui s'écoulèrent entre la visite de Durer à Bologne et son départ pour Venise?

Sans doute, le désir de trouver à Venise, ville plus importante et plus

commerçante que Bologne, la collection de toutes les œuvres de Durer, entra pour beaucoup dans le choix qu'il fit du but de son premier voyage.

Vasari raconte qu'à peine arrivé à Venise, Marc Antoine, rencontrant sur la place Saint-Marc des Flamands qui vendaient des estampes de Durer, en conçut une telle admiration, qu'il dépensa à les acheter presque tout l'argent qu'il avait apporté de Bologne. Il est certain qu'à partir de ce moment il se consacra uniquement à copier sur cuivre les gravures sur bois du maître allemand, et il publia, en 1509 et 1510, ses copies de la suite de *la Petite Passion* et de *la Vie de la Vierge* que Durer venait de faire paraître en Allemagne. (Bartsch, n°s 584, 620, et n°s 621 à 637.)

A ce séjour à Venise se rattache une anecdote, assez invraisemblable suivant moi, racontée par Vasari et adoptée sur la foi de cet historien par tous les biographes. Vasari prétend que Durer, jaloux du succès des copies de Marc Antoine, se rendit à Venise pour lui intenter un procès en contrefaçon, et obtenir du sénat qu'il défendît au graveur italien de poursuivre sa publication. Il serait difficile de dire sur quelle loi, sur quel traité international protégeant la propriété artistique, Durer eût fondé ses prétentions. D'ailleurs l'habitude de tous les artistes, et surtout des graveurs, de se copier mutuellement était passée dans les mœurs : non-seulement les œuvres de Durer étaient copiées par ses compatriotes, mais Durer lui-même ne se faisait pas faute de reproduire les gravures du maître de 1466 et de Martin Schongauer. Pourquoi donc aurait-il refusé à Marc Antoine une faculté dont il usait lui-même et dont il laissait ses compatriotes user largement? Au reste, rien n'atteste la présence de Durer à Venise pendant l'année 1509, et s'il eût fait à cette époque un séjour en Italie, il en resterait sans doute quelque souvenir dans les correspondances ou les écrits du temps. On ne saurait donc accorder grande confiance au récit de Vasari.

C'est une étude intéressante et curieuse de comparer les originaux de

Durer et les copies de Raimondi (1). Gêné dans ses moyens comme tout artiste qui reproduit un travail étranger, le graveur italien se montre inférieur à son modèle et inférieur aussi à lui-même ; l'inspiration de la composition originale disparaît, et les qualités naturelles du talent de Marc Antoine ne peuvent se faire jour dans une œuvre d'un caractère si différent. Aussi, quoique cette étude approfondie de l'art allemand ait profité incontestablement au talent de Marc Antoine, et que son burin y ait acquis une finesse, une souplesse et une habileté ignorées jusqu'alors en Italie, ces copies sont la partie la moins remarquable comme la moins originale de son œuvre.

Le séjour de Raimondi à Venise ne dura que quelques mois, puisqu'une de ses pièces gravée à Bologne, *Mars, Vénus et l'Amour* (Bartsch, nº 345) porte la date du 16 décembre 1508, et que la pièce *les Grimpeurs* (Bartsch, nº 487), faite à Rome d'après un dessin du carton de Michel-Ange à Florence, est datée 1510. Cette planche, très supérieure et pour la science du dessin et pour la perfection du burin à toutes celles publiées jusqu'alors, peut être considérée comme la première œuvre de la seconde manière de Marc Antoine.

Peu de temps après, l'envie de connaître et d'étudier Raphaël, dont la renommée remplissait alors toute l'Italie, décida Raimondi à quitter Venise et à se rendre à Rome. Cette heureuse inspiration eut pour son talent les conséquences les plus fécondes ; car, après l'étude des graveurs allemands, où il acquit une grande habileté de main, il lui restait encore à perfectionner son dessin, à épurer son goût, et à élever le caractère de ses figures.

Aussitôt après son arrivée à Rome, Raimondi grava, d'après un dessin de

(1) Voir à la suite de la Notice la reproduction photographique d'une pièce de *la Petite Passion* de Durer, et de la copie de Marc Antoine.

Raphaël, l'estampe représentant Lucrèce se poignardant (Bartsch, n° 192). Le peintre fut si satisfait de la beauté de cette pièce, qu'il résolut de s'attacher Marc Antoine, et qu'à partir de ce moment il l'attira dans son atelier et le fit travailler sous ses yeux. Il est vrai que cette estampe, dessinée avec un goût parfait, est une de celles que Raimondi termina avec le plus de soin et de délicatesse ; la tête, les mains et les pieds sont d'une beauté de forme digne du modèle. Inspiré et guidé par un si grand maître, qui prenait la peine, à ce qu'assure la tradition, de retoucher de sa propre main les contours imparfaits tracés sur la planche de cuivre, Marc Antoine poussa son art à un degré inconnu jusqu'alors et qui depuis n'a jamais été surpassé. Pendant dix années de sa vie il grava presque uniquement les compositions de Raphaël, d'après les dessins où ce grand homme jetait les premières idées de ses magnifiques conceptions. Aussi ces gravures ont-elles un attrait, un intérêt tout particulier en ce qu'elles ont conservé les premiers jets de l'inspiration de Raphaël. Souvent celui-ci modifiait sa pensée originale lorsqu'il la fixait définitivement sur la fresque ou sur la toile.

Mais ce n'est pas seulement à ce point de vue que les gravures de Marc Antoine sont si précieuses. Qu'on songe aux fresques, aux peintures, surtout aux dessins de Raphaël que le temps ou le hasard a détruits, et soyons reconnaissants envers Raimondi de nous avoir conservé, par ses travaux et ceux des nombreux élèves qu'il a formés, un si grand nombre de ces admirables compositions.

L'époque de 1510 à 1527 fut en Italie un âge d'or pour les beaux-arts. Favorisés par un pape ambitieux d'acquérir toute espèce de renommée, les arts florissaient à Rome et dans l'Italie entière. Pendant les moments de paix et de loisir que lui laissait son génie remuant, Jules II décrétait la construction de la basilique de Saint-Pierre, ou attirant Raphaël à Rome, livrait à ce grand artiste les salles du Vatican et lui commandait des ouvrages dignes

d'immortaliser son nom comme le nom du peintre qui les exécuta. Mais ce fut surtout sous les papes Léon X et Clément VII, tous deux de cette généreuse famille des Médicis qui rendit de si grands services aux lettres et aux arts, que les peintres, les sculpteurs, les architectes, les graveurs, les artistes de tout genre trouvèrent à Rome protection et encouragement. Jamais on ne vit réunis tant d'artistes distingués ; jamais tant de chefs-d'œuvre ne furent créés dans un si court espace de temps ; jamais l'art ne fit aussi rapidement de tels progrès et n'approcha autant de la perfection. C'est que, si à aucune époque les arts ne furent entourés d'autant d'encouragement, d'honneur, de gloire, jamais aussi les artistes ne poussèrent plus loin l'amour de l'étude, le respect et le culte de leur profession.

C'est au milieu de ce grand mouvement intellectuel et artistique que Marc Antoine vécut à Rome et exécuta ses plus beaux ouvrages. Un des premiers, *le Jugement de Pâris* (Bartsch, 245), qui suivit de près *la Lucrèce*, excita une profonde admiration ; c'est un des chefs-d'œuvre du graveur, qui nulle part n'a poussé plus loin la beauté des formes et la perfection des contours. Bientôt parurent successivement : *Adam et Ève* (B.1) (1), *le Massacre des Innocents* (B. 18), *le Quos Ego* ou *Neptune*, entouré de sujets tirés de *l'Énéide* (B. 352), *le Martyre de Sainte Félicité* (B. 117), *Dieu ordonnant à Noé de bâtir l'Arche* (B. 3), *l'Enlèvement d'Hélène* (B. 209), *le Parnasse* (B. 247), *Saint Paul prêchant à Athènes* (B. 44), *Galathée* (B. 350), *la Sainte Cécile* (B. 116), (2), *la Cène* (B. 26), *la Descente de Croix* (B. 32), etc.

Nous ne savons presque rien sur la vie de Raimondi pendant son séjour à Rome ; car, malheureusement, la plupart des écrivains italiens contemporains ont laissé dans l'ombre tout ce qui se rattache à la gravure. Il vécut sans doute dans l'intimité de Raphaël, et participa probablement dans une

(1) Voir la reproduction photographique à la suite de cette Notice.
(2) Voir la reproduction photographique à la suite de cette Notice.

certaine mesure à la bienveillance des papes et des personnes éclairées qui recherchaient la société des grands artistes.

Vasari nous rapporte que Baviera, le broyeur de couleurs de Raphaël, était chargé de tirer les planches de Marc Antoine et de les vendre aux artistes et aux amateurs; il ajoute que l'imprimeur et le graveur réalisèrent dans ce commerce d'immenses bénéfices. Il est certain que ces belles estampes eurent une grande vogue, puisque les planches étaient déjà presque usées par le tirage lorsqu'elles furent dérobées par des Allemands, à l'époque du sac de Rome, en 1527.

En 1517 Raimondi grava une pièce pour servir de frontispice à un ouvrage de philosophie publié par Amadeus Berrutus, évêque et gouverneur de Rome. Cette estampe, dont le dessin est probablement composé par Marc Antoine, représente dans un paysage, devant une maison, l'auteur Amadeus avec trois figures allégoriques, l'Austérité, l'Amitié et l'Amour. Le nom de chacun des personnages est gravé au bas de l'estampe (Bartsch, nº 355), qui est entourée d'une bordure de noisetier (1). Aucun des catalogues n'a fait mention de l'origine de cette pièce, que Bartsch regarde à tort comme gravée d'après Francia; car à l'époque où parut le livre de Berrutus, Raimondi ne travaillait plus d'après ce peintre.

La renommée de Marc Antoine se répandit non-seulement dans toute l'Italie, mais en France et en Allemagne. Raphaël avait envoyé à son ami Albert Durer des gravures de son élève. La beauté de ces chefs-d'œuvre fit sensation au delà des monts, et bientôt plusieurs jeunes artistes allemands vinrent grossir la foule des artistes italiens qui se formaient sous la direction de Raimondi. Jusqu'alors la gravure en Allemagne avait surtout visé à reproduire les effets mêmes de la peinture, à imiter en quelque

---

(1) Voir la note II, à la fin de la Notice.

sorte la couleur, lutte impossible entre deux arts trop inégaux dans leurs moyens. A la vue des estampes de Marc Antoine, si simples d'effet, mais dessinées avec un goût et un sentiment inconnu dans le Nord, les Allemands comprirent mieux la véritable destination de la gravure : aussi l'influence de Raimondi est-elle visible dans la nouvelle voie que s'ouvrit l'école allemande au milieu du seizième siècle.

Parmi les graveurs italiens qui sortirent de l'école de Marc Antoine, on doit citer en première ligne Augustin Vénitien, dont le nom de famille paraît être *de Musis*, et Marc ou Silvestre de Ravenne. Tous deux imitèrent si bien la manière de leur maître et conservèrent si fidèlement les principes véritables de l'art, que les connaisseurs les plus fins, les critiques les plus expérimentés, confondent quelquefois leurs œuvres avec celles de Raimondi. L'un et l'autre gravèrent principalement les compositions de Raphaël. Entre les deux, Marc de Ravenne, par la sagesse et la précision de son burin et un travail plus consciencieux, s'est peut-être le plus rapproché du maître; Augustin Vénitien, avec plus de verve, une allure plus originale, plus libre, manque parfois de pureté et de correction dans le dessin; chez lui, les extrémités des figures sont souvent négligées et perdent cette beauté de type, un des caractères principaux du talent de Marc Antoine; son burin est moins simple, et les tailles, parfois trop contournées et embrouillées, produisent à l'œil un effet désagréable.

Citons encore parmi les plus célèbres élèves de Marc Antoine : J.-J. Caraglio, à la taille ferme et brillante; Beatricius, dit le maître au dé, qui, dans ses gravures de l'histoire de Psyché, a presque égalé la grâce de son maître; Jean-Baptiste Ghisi, dit le Mantouan, le premier de cette nombreuse famille de graveurs ; Énée Vico, un des plus féconds et des plus spirituels artistes de cette époque ; et peut-être Jules Bonasone, homme d'un talent incontestable, doué d'une merveilleuse facilité, mais qui, malheureusement, contribua à

détourner l'art de la voie si simple et si belle que Raphaël et Marc Antoine lui avaient ouverte.

L'Allemagne fournit aussi son contingent à l'école de Raimondi. Au premier rang figurent Georges Penz, un des artistes qui après Durer ont le plus honoré sa patrie au seizième siècle; et Barthélemy Beham, qui, suivant Sandrart, séjourna longtemps et mourut en Italie; Sandrart prétend même que Marc Antoine publia sous son nom plusieurs planches gravées par Beham. Ce qui est certain, c'est que Beham, de tous les maîtres allemands, est celui qui se rapproche le plus de Marc Antoine par la correction de son dessin et la simplicité de ses moyens d'exécution.

C'est à cette époque de la carrière de Raimondi que son talent fut dans toute sa force; ce fut aussi le temps de sa vie pendant lequel il travailla le plus assidûment et produisit ses planches les plus belles et les mieux terminées. La mort prématurée de Raphaël, enlevé aux arts à l'âge de trente-sept ans (en 1520), dans toute la puissance et la maturité de son génie, priva Marc Antoine d'un guide dont la direction lui aurait toujours été nécessaire. Livré alors à sa propre impulsion, il grava d'après des modèles moins purs et moins difficiles sans doute à reproduire; sa manière prit une allure plus large, plus libre, mais moins sévère, moins consciencieuse; il mit peut-être moins de respect et de scrupuleuse fidélité à graver des œuvres qui lui imposaient moins; devant les dessins de Jules Romain ou de Baccio Bandinelli il se sentit plus à l'aise pour modifier des détails qui pouvaient contrarier son goût. Cependant il conserva, pendant le reste de sa carrière, les qualités grandes et simples acquises dans l'atelier de Raphaël, et si un reproche peut lui être justement adressé, c'est de n'avoir pas continué à prendre exclusivement pour modèles les sublimes compositions de son maître.

Vers 1525 Raimondi grava la planche la plus considérable sortie de

son burin, d'après un dessin de Baccio Bandinelli, peintre florentin; elle représente le martyre de saint Laurent et contient environ cinquante figures. Quelle différence entre les compositions si simples à la fois et si élevées de Raphaël, et cette scène où chaque personnage semble un modèle qui pose, où un air de pédanterie règne dans tout l'ensemble, et où l'affectation de science dans les détails, surtout dans l'ajustement des draperies et dans les nus, détruit le sentiment général! On raconte même que le goût épuré et sûr de Marc Antoine fut choqué de certaines exagérations, et qu'il crut devoir adoucir dans quelques endroits le dessin original. Baccio Bandinelli s'en plaignit hautement, assurant que Raimondi avait gâté son œuvre. Ses récriminations allèrent jusqu'au pape Clément VII. Marc Antoine, sûr de lui-même et de la bonté de son travail, laissa dire le peintre florentin et termina sa planche en silence; puis, quand il eut achevé son ouvrage, il demanda au pape lui-même de lui faire la grâce de venir juger et de prononcer entre la gravure et le dessin. Clément VII, qui était connaisseur, lui donna raison, déclara que loin d'avoir commis des erreurs, il avait corrigé des fautes grossières de Bandinelli, et mieux opéré avec le burin que Baccio avec le crayon (1). L'orgueil blessé du Florentin ne pardonna jamais à Raimondi, et depuis ce moment tout rapport cessa entre eux.

Vers la même époque, la carrière de Marc Antoine fut sur le point d'être interrompue par un de ces événements bizarres dans la vie des artistes de ce temps. Pour juger avec impartialité la conduite de Raimondi et ne pas aggraver ses torts dans cette affaire, il faut se reporter au seizième siècle, et se rappeler quelle licence effrénée régnait à la cour papale. La dissolution des mœurs était si grande, qu'après avoir vainement provoqué

---

(1) Vasari, *Vita di Marcantonio*, t. II, page 420, Ed. 1759.

les sombres prédications de Savonarole, elle contribua tout autant que la dégénération du dogme religieux au succès de la réformation. La licence du langage dans la littérature, qui dépassa tout ce qu'on avait vu depuis Martial, devait naturellement avoir son équivalent dans les arts : aussi quelques-uns des plus grands génies dans la peinture consacrèrent-ils quelquefois leur talent à satisfaire les singuliers caprices des seigneurs tant laïcs que clercs; les graveurs imitèrent les peintres, et, pour le plus grand plaisir des curieux du temps, illustrèrent les histoires amoureuses des divinités païennes. Par complaisance pour quelques-uns de ses protecteurs, Marc Antoine grava, d'après des dessins de Jules Romain, seize ou vingt sujets (on ne sait pas exactement le nombre) représentant les amours des Dieux; et afin de compléter cette publication, l'Arétin, qui connaissait le goût de son temps, écrivit des sonnets tels qu'il savait les faire. Vasari rapporte « *di questi disegni furono trovati in luoghi, dove meno si sarebbe pensato.* » Ce fut là sans doute le plus grand tort de Marc Antoine, et ce qui excita davantage la colère du pape. D'après l'ordre du Saint-Père, on poursuivit les coupables. Jules Romain s'était rendu auprès de Frédéric, marquis de Mantoue; le prudent Arétin fut introuvable. Marc Antoine paya pour tous : on l'arrêta et on le jeta en prison, où il aurait pu rester longtemps sans les vives instances de son ami le cardinal Hippolyte de Médicis, tout-puissant à la cour papale, et du peintre Baccio Bandinelli, dont Raimondi gravait alors le *Saint Laurent*. Quant aux estampes, causes de ces malheurs, on les avait recherchées partout pour les détruire d'après l'ordre du pape, et probablement avec tant de succès, qu'aujourd'hui on n'en connaît dans aucune collection une suite complète (1).

La disgrâce de Marc Antoine ne dura pas longtemps; le pape lui rendit

(1) Voir la note III à la fin de la Notice.

bientôt ses faveurs ; il venait même quelquefois visiter son atelier. Mais un événement funeste aux arts troubla bientôt sa tranquillité et renversa sa fortune de fond en comble. Clément VII, ayant formé avec François I[er] une alliance contre Charles-Quint, fut assiégé dans Rome, en 1527, par l'armée impériale que commandait le connétable de Bourbon. Malgré la mort de ce général, tué d'un coup d'arquebuse au commencement du combat, la ville fut emportée d'assaut, et pendant plusieurs jours livrée au pillage des bandes allemandes et espagnoles. Ce grand désastre, comparable aux malheurs soufferts lors de l'invasion des Barbares, fut particulièrement fatal à cette agglomération de peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, que la protection et la munificence de Jules II, de Léon X et de Clément VII, avaient attirés dans la capitale de la chrétienté. Cette brillante colonie de l'intelligence violemment dispersée, Rome perdit ce lustre de civilisation qui faisait l'envie des nations étrangères. Échappé avec peine au massacre, Marc Antoine se vit ruiné par la perte du plus grand nombre de ses planches ; rançonné par les vainqueurs, il leur abandonna, pour sauver sa vie, tout ce qu'il possédait, et s'enfuit de Rome, où jamais il ne retourna.

Il se retira, malheureux et découragé, à Bologne sa patrie. Il y mourut probablement au bout de peu d'années, ainsi que l'affirme Vasari, sans indiquer cependant une date précise. Ce qui confirmerait le dire de Vasari, c'est que nous n'avons aucune donnée sur les travaux de Raimondi après son retour à Bologne. Sans doute, si sa vie se fût prolongée encore plusieurs années, comme le pensent quelques écrivains, il aurait publié des gravures dont nous aurions connaissance.

Il est vrai qu'une pièce qui lui est attribuée par Heinecke (*Dictionnaire des Artistes*) et qui porte son monogramme M F, est datée de 1539 ; elle représente un combat de cavalerie, et Heinecke la désigne sous le nom de

Combat des Lapithes ou *Enlèvement de Déjanire.* (Catalogue des estampes de Marc Antoine, 1re partie, 4e section, n° 21.) Mais la plupart des critiques et des connaisseurs ne retrouvent pas dans cette gravure les qualités du burin de Raimondi. Il est probable que cette planche, commencée peut-être par Marc Antoine, a été achevée après sa mort, et que l'éditeur, l'ayant publiée en 1539, ajouta la marque ordinaire du célèbre graveur pour assurer la vente (1).

Raimondi ne signait pas toujours ses ouvrages; un grand nombre, particulièrement ses premières estampes d'après Raphaël, au commencement de son séjour à Rome, n'ont aucune indication de graveur. Une seule, faite à Bologne, *Saint Georges* (Bartsch, n° 88), porte les premières lettres de son nom MAR ANT. Quand il signait ses œuvres, il mettait au bas de la planche un monogramme composé d'un M, d'un A et d'un F, ou seulement d'un M et d'un A. Quelquefois il dessinait dans un coin de l'estampe une tablette semblable à la palette des peintres, selon l'habitude de plusieurs graveurs de son temps. C'est à tort qu'Ottley (*Inquiry into the History of Engraving*) prétend que Raimondi prit à Albert Durer l'usage de la tablette ; cette marque était déjà adoptée depuis longtemps en Italie avant Marc Antoine ; Mantègne, Robetta, et d'autres encore, désignaient souvent ainsi leurs ouvrages.

Marc Antoine peut à juste titre être considéré comme le premier des graveurs ; il comprit admirablement le but de son art, sut atteindre ce but, et ne chercha pas à le dépasser. Chaque branche des beaux-arts a un domaine qui lui est propre ; c'est souvent l'écueil des plus grands maîtres de tenter

---

(1) Il est inutile d'insister sur l'invraisemblance de l'anecdote rapportée par Malvasia et relative à la mort de Marc Antoine. Ce biographe raconte que Raimondi ayant enfreint sa promesse, en gravant une seconde fois l'une de ses plus belles planches, *le Massacre des Innocents* d'après Raphaël (Bartsch, n° 18), fut assassiné par un seigneur romain pour qui il avait fait sa première planche et qui voulut se venger de ce manque de parole.

de franchir les bornes tracées à leur art par la nature, et de vouloir par des moyens inférieurs atteindre un résultat réservé à un art différent. Les admirables estampes de Marc Antoine montrent qu'en se renfermant dans ses limites, la gravure a une mission digne de tenter les esprits élevés. Il est vrai que pour rendre comme Raimondi, afin de les propager dans le monde, les sublimes conceptions de Raphaël, il faut un esprit accessible aux plus grandes pensées, un cœur ouvert aux plus touchants sentiments, en un mot, un grand artiste et presque Raphaël lui-même. De pareils hommes sont rares; il n'y a eu qu'un Raphaël, et quel graveur peut-on comparer à Marc Antoine? Qui jamais a gravé les sujets sacrés avec une telle profondeur de sentiment, les sujets profanes avec une grâce si exquise? Où trouver à côté d'une telle sobriété de burin et de moyens d'exécution si simples, un dessin si achevé et si parfait que l'âme est satisfaite et, comme devant toutes les œuvres d'art excellentes, se complaît dans sa jouissance sans chercher rien au-delà?

NOTES.

NOTE I.

Gan Filoteo Achillini, poëte bolonais, florissait vers 1510. On a de lui plusieurs poëmes rares aujourd'hui, parce qu'ils n'ont pas été réimprimés. L'un intitulé : *El Viridario*, est en octaves ; un autre, *Il Fidele*, en terza rima ; ce sont des poëmes scientifiques et moraux. Ginguéné (*Histoire littéraire d'Italie*) accorde à ces ouvrages un certain mérite, tout en attribuant à l'auteur la plupart des défauts de son temps, exagération dans l'expression des sentiments, style boursouflé. Achillini était profondément versé dans le latin et dans le grec, dans la musique (ce qui explique le sujet de la gravure de Marc-Antoine), dans la philosophie, la théologie et les antiquités. Il écrivit un ouvrage, *Annotazioni della volgar lingua*, en forme de dialogue, pour conseiller d'adopter le bolonais comme langue vulgaire. Le premier à Bologne, il fonda, sous le nom de *El Viridario*, une de ces académies qui n'eurent pas toujours, malheureusement, un but aussi sérieux et aussi utile que celle d'Alde à Venise.

Ottley (*Inquiry on the History of Engraving*, p. 781) confond le poëte Achillini avec son frère, qui portait le prénom d'Alexandre, et fut célèbre comme médecin et philosophe.

Le prénom du poëte était Jean ; Philoteo (ami de Dieu) est un surnom qu'il prit, suivant l'usage parmi les savants de cette époque en Italie. Ainsi, Timoteo Bendedei, poëte ferrarais, se faisait appeler Filomuso (ami des Muses) ; Antonio Fregoso ou Fulgoso, Génois, Fileremo (amant de la solitude) ; Cristoforo, Florentin, Altissimo (le plus élevé) ; Bernardo Accolti d'Arezzo, Unico, etc.

NOTE II.

Voici le titre de l'ouvrage, très-rare aujourd'hui, pour lequel Marc Antoine a gravé un frontispice :

Dialogus què coposuit R. P. D. Ds Amadeus Berrutus, Eps Aug., Gubernator Romæ.

Au bas du dernier feuillet :

Impressum Romæ prope Templum Dini per Gabrielem Bononiensem. Ann. Hum. Red. MDXVII. XV Kal. Junii, sedente sanctissimo Leone pontifice Max.

L'estampe de Marc Antoine, conforme à la description donnée par Bartsch, n° 355, se trouve à la première page au-dessous du titre ; l'estampe a été tirée dans le texte. Dans les deux exemplaires de cet ouvrage que j'ai vus à Londres au Musée britannique, et à Oxford dans le cabinet du docteur Welesley, le mot *amititia* est écrit avec *c* à la troisième syllabe, tandis que dans d'autres épreuves il est écrit avec un *t*. Cette différence constitue deux différents états de la planche : sur le premier état le mot est écrit avec un *t*, le second état est avec un *c*; on y aperçoit les traces de la barre gauche du *t* qui a été grattée.

L'auteur du *Dialogue*, Amadeus Berutus ou Berutti, était d'une famille originaire de Moncalieri en Savoie, alliée à la famille de Duxiis ou Duc. Il fut nommé évêque d'Aoste en 1515, et gouverneur de Rome sous le pape Léon X. Les biographes nous le représentent comme très-savant dans le droit civil et le droit ecclésiastique, et grand défenseur des priviléges de l'Église, qu'il soutint chaudement au concile de Latran. Il resta toute sa vie fort attaché à sa ville natale, Moncalieri, dont son père, Michele de Berutis, fut gouverneur pendant plusieurs années, et son frère Gabriele, syndic en 1520.

En 1523, il fit don à sa ville de vingt-quatre florins d'or pour subvenir aux besoins des pauvres, et offrit de représenter à ses frais la municipalité aux états-généraux du duché de Savoie. Il mourut avec la réputation d'un homme très-pieux et charitable, à Ivrée, en 1525, et fut enterré dans l'église des Augustins, à côté de son prédécesseur (1).

NOTE III.

Il est impossible de révoquer en doute le fait raconté par Vasari, l'existence des estampes gravées par Marc Antoine. Mais ce qui n'est pas moins incontestable, c'est la

(1) Tenivelli, *Biografia piemontese.* Décade II, pages 177 et 215.

rareté extrême de ces pièces, car il est douteux qu'il y en ait de nos jours une suite complète, et c'est à peine si trois ou quatre collections publiques ou particulières en possèden une planche ou quelques fragments.

Les planches originales de Marc Antoine furent très probablement détruites en 1525, lors de son emprisonnement. Autrement, comment expliquer que depuis cette époque aucune épreuve n'ait été tirée? Chevillier (1), dans le IXe chapitre de son *Histoire de l'Imprimerie*, où il traite des imprimeurs qui donnent le jour à des livres déshonnêtes et infâmes, rapporte l'anecdote relative aux gravures de Marc Antoine, et ajoute : « Nous ne » devons pas taire la belle action d'un graveur de Paris. Il sut où il y avait de ces planches » infâmes qui représentaient ces dessins abominables de Jules et ces sonnets impurs de » l'Arétin. Il y alla en offrir une somme considérable, et les acheta cent écus, dans le des- » sein de les détruire entièrement et d'empêcher, par ce moyen, qu'on n'en tirât plus » aucune estampe ; ce qu'il exécuta, persuadé que c'était bien employer son argent que de » le faire servir à ôter de devant les yeux des objets qui sont des piéges que l'enfer dresse » aux âmes. C'est feu M. Jollain, marchand de la rue Saint-Jacques, homme d'une probité » distinguée, comme il paraît par cette action. Il a toujours cru que c'étaient les planches » originales gravées par Marc-Antoine qu'il avait détruites. »

Malgré l'opinion de ce monsieur Jollain et l'assertion de Chevillier, il me semble improbable que les planches originales de Marc Antoine aient pu se trouver à Paris, au milieu du dix-septième siècle ; comment, dans ce cas, n'en aurait-il pas été tiré des épreuves, dont quelques-unes au moins seraient parvenues jusqu'à nous ? Nul doute que la belle action de M. Jollain n'ait trait à une de ces suites nombreuses publiées en Italie au seizième siècle par les graveurs de l'école de Raimondi.

Dans le catalogue de la vente Marriette, en 1775 (2), on lit les articles suivants dans l'œuvre de Marc Antoine :

N° 38. La suite des Amours des Dieux, en vingt pièces, extraordinairement rares (3).

N° 39. Dix autres petites pièces du même genre, aussi rares.

---

(1) *L'Origine de l'Imprimerie de Paris*, dissertation historique et critique divisée en quatre parties..., par le sieur André Chevillier, docteur et bibliothécaire de la maison et société de Sorbonne à Paris... MDCXCIV, in-4°, p. 224.

André Chevillier est le même qui fut chargé, en 1685, par l'archevêque de Paris, de dresser la liste des livres faits contre la religion catholique par ceux qui professent la religion prétendue réformée, livres contre lesquels parut, en août 1685, un édit de Louis XIV.

(2) « Catalogue raisonné des différents objets de curiosité dans les sciences et arts qui composaient le cabinet de » feu M. Marriette., par F. Basan, graveur. Paris, 1775. »

L'œuvre entière de Raimondi, en 724 pièces, fut vendu 4,600 livres.

(3) Les estampes de cette suite étaient-elles entières, ainsi que l'article du catalogue de Basan semble l'indiquer? On en pourrait douter, d'après un passage d'une lettre de Marriette à monsignor Bottari (*Lett. pitt.* t. IV, p. 581. Édit. Sylvestre, Milan, 1822.) : « Quant aux estampes de Marc-Antoine sur lesquelles je vous ai consulté, je vois

Le n° 39 était composé probablement de pièces de l'école de Raimondi, soit du Caraglio, soit de Bonasone.

J'ai recherché les traces de la suite du n° 28, achetée à la vente Marriette par un Anglais, M. Willet; on la retrouve à la vente de cet amateur, en mai 1812, au n° 1397 de son catalogue, page 86, 3e partie.

« A sheet on which are pasted nine fragments of the subjects engraved for the sonetti » lussuriosi of Aretin (rariss.) »

Ainsi les gravures avaient été découpées par M. Willet, et de cette suite complète il ne restait que neuf fragments. Un amateur anglais qui assistait à cette vente m'a raconté dernièrement qu'il se rappelait parfaitement avoir vu ces fragments mutilés à coups de de ciseaux.

Le lot fut vendu l. st. 21-10s-6d à Thane, marchand d'estampes, pour sir Mark Sykes. A sa mort Ottley paya le même lot, pour sir Thomas Lawrence, l. st. 45. A la vente de sir Thomas Lawrence, le Musée britannique acheta ces fragments 11 guinées.

Voici la description de ces neuf morceaux, tels qu'ils existent aujourd'hui au Musée britannique :

1. Tête de femme, de profil, tournée à gauche ; sans importance. Environ 2 pouces carrés.

2. Tête et torse de femme sur un lit, le bras gauche appuyé sur un matelas; le bras droit, renversé en arrière derrière la tête, entoure l'oreiller. Ce morceau est plein de grâce, admirablement dessiné et gravé comme Marc Antoine gravait dans son meilleur temps. Largeur, 4 pouces; haut., 3 pouces.

3. Tête de femme, de profil, tournée vers la gauche; sans importance. Environ 2 pouces carrés.

4. Tête et figure de femme, vue jusqu'à mi-corps. Elle est couchée sur le dos, la tête appuyée sur les oreillers, le corps soulevé ; le bras droit relevé soutient sa tête ; le bras gauche est appuyé sur le matelas. Pièce en rond de 3 pouces de diamètre.

5. Figure d'homme de profil, vu jusqu'à mi-corps et tourné vers la gauche. 2 pouces 1/2 de hauteur, 1 pouce 1/2 de largeur.

6. Figure d'homme, vu jusqu'à la poitrine, la tête inclinée ; de son bras droit il soutient une jambe de femme levée en l'air; le bras gauche, vu seulement en partie, soutient sans doute l'autre jambe de la femme. Pièce en rond de 3 pouces de diamètre.

» qu'il faut que je me contente de ce que j'ai pu avoir de vous et que je peux considérer comme les seuls fragments que » j'aie pu réunir, lesquels en sont d'autant plus précieux, que je peux les montrer sans rougir, n'étant autre chose » que les têtes. » La lettre de Marriette est très-longue; il établit que toutes les gravures qu'on attribuait à Raimondi, comme celles de la bibliothèque du Vatican et de la bibliothèque Corsini, doivent être du Caraglio d'après les dessins de Perino del Vaga ou du Rosso. Il dit ailleurs : « Il faut que les estampes de Marc Antoine soient prodigieuse- » ment rares, car vous ne les avez pas même vues, et tous les curieux à qui j'en ai parlé n'en savaient pas plus que » vous. »

7. Tête et buste de femme, vue de profil, tournée vers la droite. On aperçoit le haut des bras, le gauche dirigé en avant, le droit replié en arrière ; derrière le dos, une main d'homme ; la tête de la femme inclinée. Fragment de 2 pouces carrés.

8. Femme nue couchée sur un lit ; la tête appuyée sur le bras droit, le bras gauche dirigé en avant ; la tête et le corps tournés vers la droite. Fragment de 4 pouces de longueur sur 3 1/2 de hauteur.

9. Tête de femme, jusqu'aux épaules. La tête vue de profil, est tournée vers la gauche et inclinée. Fragment sans importance de 1 pouce 1/2 carré.

Ces curieux fragments, seuls restes peut-être des estampes de Marc Antoine, suffisent pour juger combien cette suite devait être belle. Le dessin a tout le sentiment qu'on remarque dans les meilleurs ouvrages de Raimondi ; les têtes pleines d'expression, les bras, les mains, les pieds, d'une finesse et d'une perfection de forme exquise ; le travail du burin simple et précis, comme dans les pièces publiées vers 1525, par exemple le Martyre de saint Laurent.

Outre ces fragments du Musée britannique, j'ai vu en Angleterre deux épreuves du n° 1 de la suite (Bartsch, n° 231), l'un à Oxford, l'autre à Londres chez M. Waldeck, cette dernière avant le n°; en outre, à Oxford, une copie ou contre-partie du n° 2 de la suite; cette pièce, ainsi qu'un fragment dans le cabinet de M. Gatteaux, membre de l'Institut, démontrent que cette suite a été reproduite, probablement vers le milieu du seizième siècle.

M. Waldeck possède à Londres des calques faits d'après les originaux, et à la beauté du dessin, il est impossible de ne pas reconnaître la main de Raimondi. Au reste on y retrouve tous les fragments du Musée britannique.

M. Samuel Woodburn de Londres acheta à Paris, il y a plusieurs années, une suite de douze ou treize de ces estampes appartenant à M. Gérard, sculpteur. Il les vendit au duc de Sussex, qui avait un fort beau cabinet d'estampes; il paraît qu'à la mort du duc cette suite fut brûlée. M. Woodburn a cru reconnaître dans ces pièces le burin de Marc de Ravenne plutôt que le burin de Marc Antoine ; il serait possible qu'elles eussent fait partie de la reproduction qui semble avoir été gravée au seizième siècle.

Cumberland (page 221 de son ouvrage sur l'école d'Italie) raconte que, lors de son séjour à Paris, M. Joly, conservateur du cabinet d'estampes à la Bibliothèque royale, lui dit avoir vu une suite de ces gravures dont le vendeur exigeait quatre-vingts louis ; il fit demander l'autorisation d'acquérir le lot pour compléter l'œuvre de Raimondi à la Bibliothèque. Tandis qu'il attendait la réponse, il eut l'imprudence de parler de l'offre qu'on lui faisait au duc de Cumberland, qui se hâta d'aller acheter ces estampes pour son compte. D'après ce qu'on m'a assuré en Angleterre, cette anecdote ne mérite guère créance ; il ne reste aucune trace de cette suite, et le duc de Cumberland n'a jamais possédé de collection de gravures.

Les dessins de Jules Romain furent sans doute détruits lors de la perquisition faite d'après les ordres du pape Clément VII, car aucun historien n'en parle, et il ne paraît pas qu'ils existent dans aucune bibliothèque ou cabinet public ou particulier.

Les sonnets composés par l'Arétin pour accompagner les estampes de Marc Antoine furent imprimés sous le titre de *la Corona de i C..., cioë, sonetti lussuriosi del medesino Pietro Aretino., stamp. senza luogo ne anno, in-16*. Ce livre n'est connu que par tradition et on n'en cite d'exemplaire nulle part. On a beaucoup disserté sur ce recueil que personne n'a vu, mais dont l'existence ne peut être révoquée en doute d'après une lettre de l'Arétin, écrite le 29 novembre 1527, à César Frégoso, pour lui mander qu'il lui envoie *il libro de'sonetti et de le figure lussuriose* ; l'Arétin fait aussi mention de ce livre dans une autre lettre à Battista Zati.

Ce livre figure sous un numéro particulier au Catalogue de la bibliothèque de M. de Boze ; mais cependant on pense, assure M. de Bure, que ce savant ne l'a jamais eu en sa possession, et ne l'a annoncé dans son catalogue que sur l'espérance qu'il avait de se le procurer un jour.

NOTE EXPLICATIVE

DES

PLANCHES PHOTOGRAPHIQUES

Les planches qui accompagnent cette Notice sont la reproduction la plus exacte possible des gravures mêmes de Marc Antoine. La grandeur est scrupuleusement celle de l'original; et non-seulement l'effet général de l'estampe, mais chaque trait, chaque contour doit être fidèlement rendu.

J'ai voulu faire moi-même les négatifs de ces planches; tous ont été faits sur papier. Quelques personnes m'ont conseillé des types sur glace par l'albumine ou le collodion; j'aurais obtenu plus de finesse et de netteté; mais je n'aurais pu éviter, je crois, une dureté et une sécheresse qui n'existent pas dans les estampes de Marc-Antoine; ces procédés, selon moi, conviennent principalement aux graveurs de l'école de Pontius, de Bolswert, de Wille.

J'ai cherché, pour mes reproductions, les plus beaux originaux possible; malheureusement, les bonnes épreuves de Marc-Antoine deviennent chaque jour plus rares. Cependant, grâce à l'extrême obligeance de M. Gatteaux, membre de l'Institut, et de M. Dutuit, de Rouen, j'ai réuni et j'ai pu reproduire quelques-unes des meilleures pièces du maître dans un état irréprochable.

Ai-je besoin d'ajouter que je n'ai nullement la prétention de donner une reproduction comparable à l'original et qui puisse tromper personne?

Mais, bien que très-éloignées de la beauté des originaux, ces planches pourront, mieux qu'aucune copie à la main, donner idée du style de Marc Antoine à ceux qui n'ont pas le bonheur de posséder ses œuvres mêmes.

ADAM ET ÈVE.

Bartsch, n° 1.
Heinecken, n° 1, 2e section, 2e partie.
Ottley, n° 1.

Cette estampe est une des plus belles et des plus rares de l'œuvre de Marc Antoine. Il l'a gravée d'après un dessin de Raphaël, peu de temps après son arrivée à Rome.

JOSEPH ET LA FEMME DE PUTIPHAR.

Bartsch, nº 9.
Heinecken, nº 2, 2e section, 1re partie.
Ottley, nº 4.

D'après un dessin de Raphaël, première idée du même sujet peint ensuite à fresque au Vatican.

LA VIERGE AU BERCEAU.

Bartsch, nº 63.
Heinecken, nº 13, 2e section, 1re partie.
Ottley, nº 34.

D'après Raphaël. L'original est une épreuve de premier tirage ; la tablette de Marc Antoine est faiblement indiquée au trait.

SAINTE CÉCILE.

Bartsch, nº 116.
Heinecken, nº 4, 3e section, 1re partie.
Ottley, nº 60.

Cette estampe, connue sous le nom de *la Sainte Cécile au collier*, parce que l'ombre sous le cou de la sainte est trop noire et a l'apparence d'un collier, fut gravée par Marc Antoine, dans le temps de sa plus grande force, d'après un dessin de Raphaël qui diffère du tableau de l'église de Saint-Jean-del-Monte à Bologne. A propos du tableau, Vasari raconte que, quand ce chef-d'œuvre arriva à Bologne, Francia fut si surpris et frappé d'admiration, que l'émotion le rendit malade et qu'il mourut peu après.

DIDON.

Bartsch, nº 187.
Heinecken, nº 5, 4e section, 2e partie.
Ottley, nº 197.

Une des pièces dessinées avec le plus de goût et terminées avec le plus de finesse, d'après un dessin de Raphaël.

LA VENDANGE.

Bartsch, n° 306.
Heinecken, n° 12, 5e section, 1re partie.
Ottley, n° 197.

D'après un dessin de Raphaël.

JEUNE FEMME ARROSANT UNE PLANTE.

Bartsch, n° 383.
Heinecken, n° 40, 6e section, 1re partie.
Ottley, n° 222.

On ignore d'après quel maître cette pièce a été gravée. Marc Antoine l'a faite, pendant son séjour à Venise, avant d'avoir acquis cette pureté de dessin qui est un de ses plus grands mérites. Mon opinion est que Raimondi a copié cette estampe d'après celle de Jean-Antoine de Bresse, qui est antérieure à la sienne. (*Bartsch*, t. XIII, p. 329, n° 215.)

LES DEUX FEMMES AU ZODIAQUE.

Bartsch, n° 397.
Heinecken, n° 5, 6e section, 1re partie.
Ottley, n° 258.

Gravée d'après Raphaël.

ANGÉLIQUE ET MÉDOR.

Bartsch, n° 484.
Heinecken ne mentionne pas cette pièce.
Ottley, n° 252.

Probablement d'après un dessin de Jules Romain, et postérieurement à la mort de Raphaël. Le burin est moins fin, plus large, mais aussi habilement conduit que dans les meilleures pièces du maître. Cette estampe est pleine de grâce et de fraîcheur.

LA CASSOLETTE.

Bartsch, n° 489.
Heinecken, n° 2, 8e section, 1re partie.
Ottley, n° 265.

Gravée d'après un dessin de Raphaël, et probablement pour le roi de France François Ier, à

en juger d'après les salamandres qui surmontent la cassolette. Cette composition rappelle les Trois Grâces, ou plutôt les Vertus théologales, de Germain Pilon, supportant l'urne funéraire de Henri II, monument qui existe dans une des salles du musée de la Renaissance au Louvre. Le sculpteur français a sans doute été inspiré par la vue du dessin de Raphaël et de la gravure de Marc Antoine.

L'ANNONCIATION. — par Albert Durer.

Bartsch, n° 19 du Catalogue des gravures sur bois d'Albert Durer.

C'est le n° 4 de la suite de la *Petite Passion* en trente-sept pièces, dont les bois sont aujourd'hui dans la collection du Musée britannique, à Londres.

L'ANNONCIATION. — par Marc Antoine.

Bartsch, n° 587.
Heinecken, n° 17, 2e section, 1re partie.
Ottley, n° 296.

Copie par Marc Antoine d'après la gravure sur bois d'Albert Durer.

La comparaison de ces deux pièces n'est pas sans intérêt : on peut voir combien l'art italien différait, par ses habitudes, de l'art allemand, puisqu'en voulant le copier, il s'en éloignait encore autant. Au reste, l'avantage me paraît rester ici à Albert Durer, qui a plus d'originalité et de sentiment. Évidemment Marc Antoine ne s'identifie pas avec son modèle, et il est gêné pour traduire ce qu'il ne sent pas bien.

Paris. — Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie, rue Bergère, 20

MARC ANTOINE RAIMONDI



ADAM ET ÈVE

L'original fait partie du cabinet de M. Dutuit, à Rouen.

MARC ANTOINE RAIMONDI



Bartsh n° 9

JOSEPH ET LA FEMME DE PUTIPHAR

L'original fait partie du cabinet de M. Dutuit à Rouen

ALBERT DURER



(Bartsch bois n° 19)

L'ANNONCIATION

L'original fait partie du cabinet de M. Benjamin Delessert, à Paris

MARC ANTOINE RAIMONDI



(Bartsh n° 387.)

L'ANNONCIATION

L'original fait partie du cabinet de M. Benjamin Delessert, à Paris

MARC ANTOINE RAIMONDI



LA SAINTE FAMILLE AU BERCEAU

L'original fait partie du cabinet de M. Dutuit, à Rouen.

MARC ANTOINE RAIMONDI



(Bartsch n. 116)

SAINTE CÉCILE

L'original fait partie du cabinet de M. Dutuit, à Rouen

MARC ANTOINE RAIMONDI

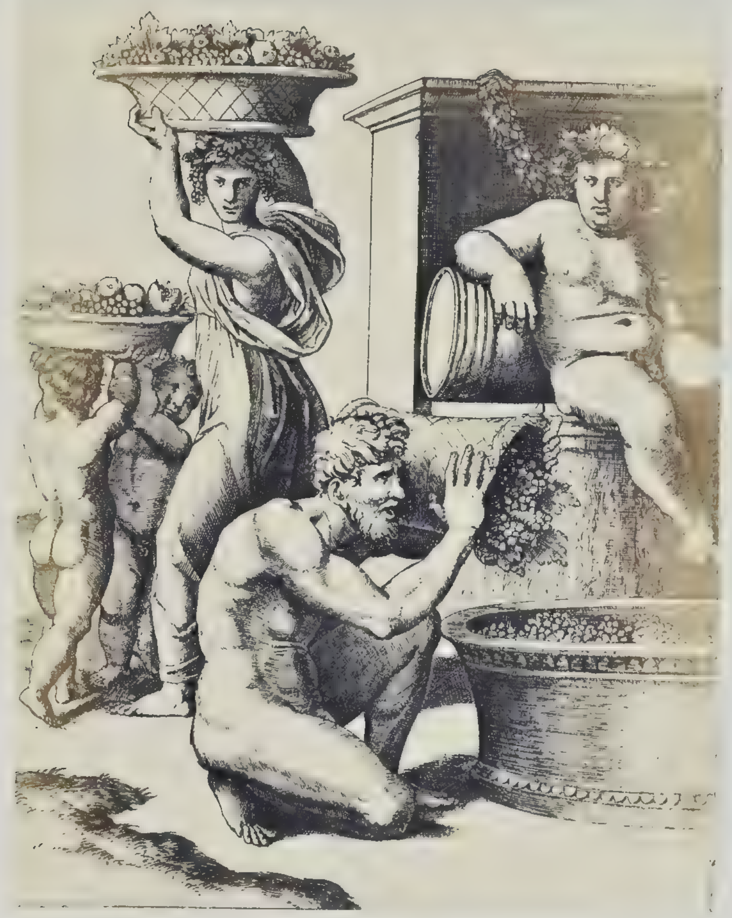


Bartsh n° 187

DIDON

L'original fait partie du cabinet de M. Dutuit à Rouen

MARC ANTOINE RAIMONDI



(Bartsh nº 306).

LA VENDANGE

L'original fait partie du cabinet de M. Benjamin Delessert, à Paris

MARC ANTOINE RAIMONDI



(Bartsh n.° 383.)

JEUNE FEMME ARROSANT UNE PLANTE

L'original fait partie du cabinet de M. Dutuit, à Rouen

MARC ANTOINE RAIMONDI



(Bartsch n° 397.)

LES DEUX FEMMES AU ZODIAQUE

L'original fait partie du cabinet de M. Benjamin Delessert, à Paris

MARC ANTOINE RAIMONDI



[illegible] 484

ANGÉLIQUE ET MÉDOR

L'original fait partie du cabinet de M. Benjamin Delessert, à Paris



(Bartsch nº 489)

LA CASSOLETTE

L'original fait partie du cabinet de M. Gatteaux, membre de l'Institut, à Paris.

